Centro Tool

Via Borgonuovo 20
20121 Milano
Telefono (02) 652567

12 Dicembre 1972 - 12 Gennaio 1973
Ore 17 - 20
Mostra numero 24

« Quattro usi diversi dentro un sol uso »
Testo di George Tudor su
quattro opere di:

Vincenzo Accame
Ugo Carrega
Vincenzo Ferrari
Rolando Mignani

Inaugurazione
Martedì 12 Dicembre 1972
Ore 18

QUATTRO USI DIVERSI DENTRO UN SOL USO

Io, George Tudor, riesco a dire e posso scrivere solo di ciò che amo, dove l'amore è, 'andar oltre la pelle'. Amo cose svariate, in distanza apparente l'una dall'altra e a volte non ne ho proprio un perché!
E quel che alle domande spesso ottengo, è ch'io amo ciò in cui è parte di me.
Come dice il poeta:

'Ti amo
Per l'amor che mi porti'.

Ho sana idea, che in un oggetto l'artista metta solo parte di sé; quella, presente al momento del farlo; e questa parte di lui presente al momento del fare l'oggetto, è già diversa dall'oggetto antecedentemente pensato!
(Da cui, gli oggetti altro non sarebbero che i simboli di ciò che s'è pensato in un articolato complesso che non ha del logico, ma del calcolo esatto in natura!).
Ho idea sana che il lettore sia un essere imperfetto almeno quanto l'artista, anch'egli dunque limitato dal suo sapere e dal momento e il modo in cui questo suo sapere prende un corpo, di fronte all'oggetto, nella lettura.

Il mio modo di sapere non si vuole minimamente collocare come modello di sapere, né come modello di vedere; semmai come modello di amare.
Il produrre un oggetto, per l'artista, significa indagare un qualcosa che non sa; e allora, non sapendo ciò che indaga, l'indaga con un linguaggio 'inventato' in cui i segni son 'fuori' dell'uso comune. E dunque, l'oggetto d'arte è sempre un oggetto metaforico, che sta per qualcos'altro. Infatti, non è possibile definire ciò che non si conosce con parole che definiscono cose note.

Mi chiamo George Tudor, son figlio d'un ebreo inglese e d'una Parodi, ebrea genovese. Son nato a Genova ed ho vissuto per il maggior tempo a Liverpool dove mio padre aveva i suoi affari. Oggi ho un'età matura, vivo con una rendita modesta ma assai liberatoria d'ogni impegno sociale che mi dà la possibilità, vantata dal poeta, d'esser dietro al mio lavoro, ch'è di critica d'arte e letteraria, distaccato a farmi le unghie. E questo distacco, per il critico, è, in principio, non dover-dipendere-da.
Sono alto un metro e novantanove centimetri, peso centonovantasette chili. Sono una specie di gigante molle e, per quanto incredibile possa apparire, sono di una grande agilità.
Conobbi Carrega in casa di Anna e Martino Oberto, direttori d'una pregevole rivista internazionale, Ana Etcetera (e non Anna, come molti han creduto! quasi un affettivo omaggio di Martino alla sua consorte!) nel lontanissimo anno 1962.
L'inglese è la mia lingua culta, il genovese la mia lingua madre, l'italiano la mia lingua estroversa.
È solo nell'intuizione, quel pensiero tanto rapido ch'io stesso riesco a stento ad esserne conscio quando è in atto, che riesco a cogliere il massimo di un oggetto.
Solo con uno sforzo intuitivo, aiutato da un'analisi di singoli lavori che mi confortano a posteriori, riesco a collocare al loro posto nell'arco di uno spazio evolutivo di ricerca di un artista, i suoi vari oggetti.

Se non è più il caso di parlare di poesia per quanto concerne l'uso di un segno privilegiato, la parola, è il caso di parlare della funzione dei segni in poesia.
Ossia, se è vero che non è la parola a fare poesia e che quindi tutti i segni linguistici nessuno escluso possono intervenire (ed un segno diventa linguistico quando è caricato di significato entro un dato contesto), è altrettanto vero che è un determinato uso di questi segni a far sì che essi diventino poesia.

È per tale esemplificazione dell'uso di segni diversi per fare poesia, che mi interessano i lavori di Vincenzo Accame, Ugo Carrega, Vincenzo Ferrari, Rolando Mignani.

Ed ognuno di essi ha un uso comune dei segni, ma in modelli diversi.
Conosco in linea generale il lavoro dei quattro poeti ed ho qui davanti a me un lavoro di ciascuno di essi, nella casa di Genova in cui sono ospite.
Come sempre son seduto a terra, le gambone incrociate sotto di me; è settembre; la giornata è limpida e fresca di tramontana; la finestra è spalancata; la vecchia Royal portatile del '35, eredità di mio padre, lo stesso tipo di macchina per scrivere usata da Hemingway, è appoggiata sulle gambe. Scrivo rapidamente. Come sempre. Non medito. Il pensiero passa rapidamente alle dita, ai tasti, al foglio.

Vincenzo Accame è in un lavoro che s'allontana sempre più dalla realtà dei segni ch'egli usa, benché, è qui il divertente contrasto, egli parli dei segni che usa.
La parola, il segno verbale, descrive se stesso come segno grafico e descrive il rapporto di questo segno verbale e grafico con altri segni grafici che anticipano all'occhio i movimenti, gli andamenti, le rotazioni dell'occhio sulla pagina nel seguire il significato raccontato dal segno verbale.
Ma sotto sotto, come le antropomorficizzazioni delle macchine in Rosa, E' la vita, questo linguaggio tecnico esplode con il rumore secco d'una castagna al fuoco, e ci avvede ch'esso descrive una contingenza assai diversa.
Una contingenza poetica che non si accontenta d'essere se stessa, come nella poesia concreta, ma vuol stare per altro, vuol dire della vita.

E tutto, dal bianco dei supporti, retaggio della pagina di libro, ai valori dei corpi, stanno con il significato esatto del verso e della rima, nuovi versi e rime per gli occhi e non per l'orecchio.

Ohhhh, Mignani! Il suo lavoro si presenta come il caos vivente, il caos fatto cosa, la cosa fatta caos (non a caso il caos è anagramma di cosa e cosa di caso e di caos).
Si presenta, al suo aspetto immediato per l'occhio, come un garbuglio, un groviglio, un brutto amalgama di segni per caso, a caso... E invece, come s'entra nel bosco, s'apre l'ordine dei rami stagliati, delle foglie innervate, dei variati spessori di corteccia, dove tutto ha senso nella misura d'essere bosco.
Nulla (e non è questa un'essenza di poesia?) c'è per caso, se non per il caso della natura in cui tutto diventa armonia, nell'ordine necessario di esserci.
Il suo segno è mistico, criptico, ieratico, è antico, ancestrale, misterico e come tale si svela solo a chi entra nel bosco con tutti i rischi e le paure che l'entrare comporta; mai a chi resta ai suoi margini ombrosi della sua apparenza di collage dadaista.
Se una carta è lacerata, non è per il gusto dell'occhio, ma per la necessità di significato, è il segno della lacerazione, quella lacerazione profonda che anche le cose, certamente, devono conoscere.
Se un segno è ovale, non è per il gioco d'una simmetria, ma per il richiamo del sesso.
Dove il gioco è inverso, prima il richiamo del sesso e poi il gioco della simmetria: dove il gioco è inverso alla pittura, dove il segno è prima di tutto per l'occhio e poi per il concetto.

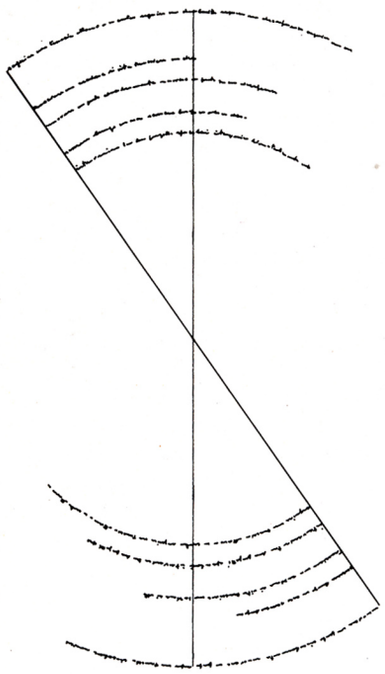
Ma Carrega è un'assurdo vivente! Afferma nelle sue teorie il potere della fantasia, dell'intuizione, della liricità, massimo punto dell'intuizione, e nello stesso tempo afferma la necessità della conoscenza degli strumenti, la necessità dell'atteggiamento razionale in poesia.
E come concilia questi due estremi? negando l'irrazionalità dell'intuizione, affermando che l'intuizione (come io ho già fatto prendendo da lui il concetto) non è che un calcolo perfetto in natura.
Egli fa collimare il razionale e l'irrazionale nel punto estremo della vita, il punto della necessità reale, in cui la rivoluzione diventa possibile perché le forze della ragione e le forze della necessità, si uniscono in una reale simbiosi.
E il suo reale lavoro di poeta tenta sempre questa via difficile del gesto assoluto che si sa già che non può essere, la via difficile del cambiare sempre se stessi e il proprio prodotto per non perdere il contatto con il reale, quel reale assoluto di Novalis che Carrega ha conosciuto attraverso il lavoro poetico di Schwarz.
È Carrega il fautore accanito dell'uso di ogni segno in poesia.
Ma la sua attenzione è rivolta all'uso di quei segni di ampia connotazione, quei segni che non sono legati al momento storico, come le icone illustrative dei rotocalchi; quei segni legati al profondo agire dell'uomo, agli archetipi collettivi.

La forza di essere costantemente sorpreso, la sua ingenuità di uomo, danno a Ferrari la grazia di non aver ancora superato lo choc che l'uomo antico dovette avere ai primi usi balbettanti della parola.
Ferrari deriva la sua esperienza artistica dalla pittura, dal segno magico della pittura, dove tutto può apparire reale e non lo è mai. La parola non può che miseramente contrabbandare la sua somiglianza alla natura. Noi tutti sappiamo di poter dire « Mi son buttato dal decimo piano e non son morto » ma sappiamo di non poterlo fare. La parola può dire qualsiasi cosa, e solo qualcosa è verificabile, e il qualcos'altro impegna l'uomo nel mondo del metafisico dove la sua fantasia lo spinge in una spirale in cui solo la fine individuale, la morte, ha una dimensione precisa.

L'ingenuità di Ferrari non è di certo tanto grossolana. È del tipo di ingenuità di coloro che sostengono che modificando il linguaggio si può modificare la società. È, quindi, Ferrari, uno che lavora con l'occhio agli altri. Accame, Carrega, Mignani sono intenti a scavare in sé e a porre questa escavazione come modello d'uomo, pensando che ognuno può fare altrettanto e non c'è presunzione di sorta ad essere diversi, perché ognuno è diverso dagli altri e non c'è che un fittizio, metafisico, pregiudizio in confronto dell'arte fatta per sé e fatta per gli altri; perché, dove l'arte fatta per sé coglie in profondo, diventa per gli altri raggiungendo quei modelli archetipali che sono di tutti. E l'arte che resta alla superficie è l'arte che fa mercato, è quella che permette un buon benessere materiale a parecchie persone, e per questo solo motivo va di già bene.
Ferrari non ha inibizioni: il suo comportamento è stretto ai suoi oggetti. È un moralista e i suoi oggetti si pongono come discorso morale sulla realtà.
Per Ferrari messaggio e linguaggio non sono un'unica cosa; c'è un messaggio e c'è un linguaggio per comunicarlo.

Intuisco questa costante d'uso simbiotico dei segni; segni diversi interagiscono l'uno con l'altro scambiandosi le sfere d'azione delle proprie aree semantiche, in tutti e quattro i poeti.

E intuisco le differenze.
Un mondo di linguaggio tecnico, ossia che parla di se stesso, ma che allude ad altro, per Accame.
Un mondo di linguaggi misterici, che tende a nascondere i propri significati, che ha reticenza del comunicare, in Mignani.
Un mondo in esplosione, un mondo linguistico mirante al culto della gioia e del ritmo, un mondo lirico, di tensione assoluta, per Carrega.
Un mondo linguistico che cerca di indicare i comportamenti etici nella realtà, in Ferrari.
Quattro usi diversi dentro un sol uso.

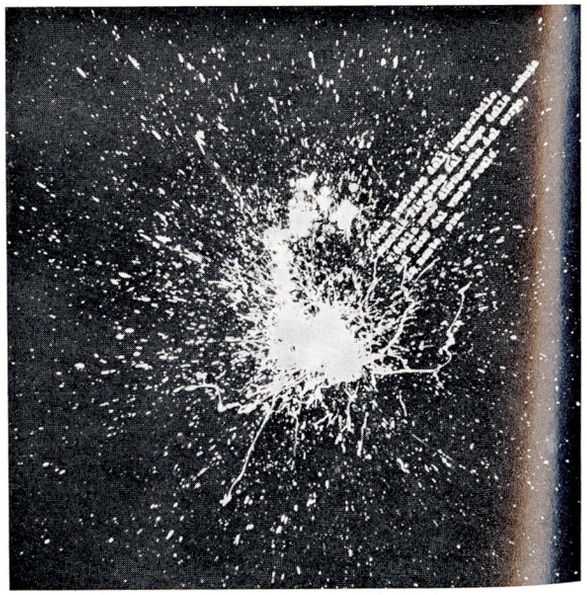


Vincenzo Accame

Senza titolo
1972
50 x 35 cm
China su cartone bianco

Un testo scritto in calligrafia opposto ad un altro testo sempre calligrafico. Una calligrafia minuta, dal segno rapido, di difficile lettura, pare quasi che non voglia farsi leggere. La calligrafia segue un andamento circolare. La sensazione di circolarietà è accentuata dall'opposizione dei due corpi di testo e dalle due linee, una nera e una rossa, che sono i diametri del cerchio.

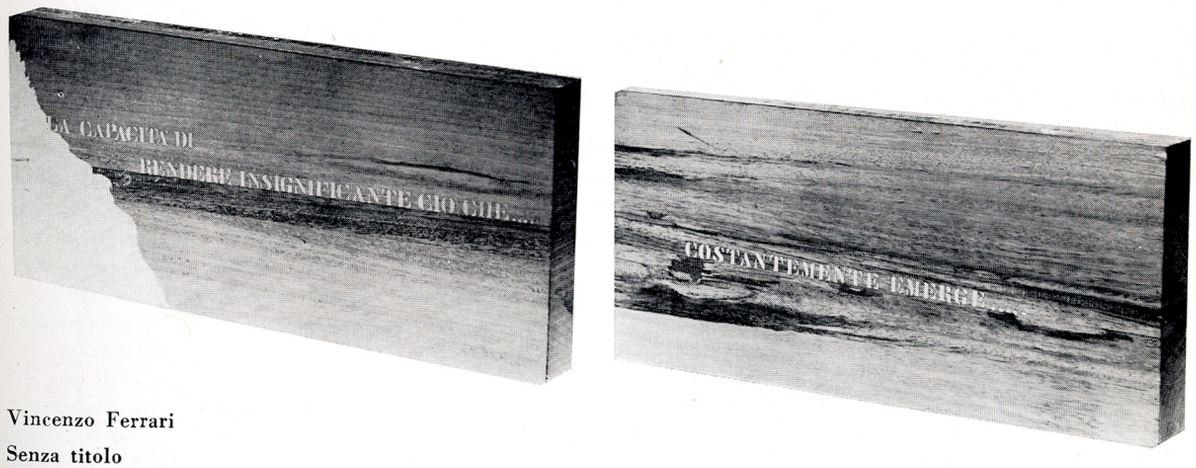
I due diametri sottendono due archi. L'immagine visiva anticipa l'immagine poetica.
Due segmenti in opposizione ruotano in un contesto più ampio, il cerchio; il significato letterale riconduce, descrive questo ruotare, questo andare attorno un centro, descrivono l'avvenimento che l'occhio vede, ma non è una tautologia, non è una parola che descrive se stessa, né l'immagine visiva anticipa il significato letterale; entrambe si alludono reciprocamente, non per esaurirsi, ma per superarsi verso un'immagine concettuale, poetica, in cui il cerchio è ruotare, in cui il ruotare è mutamento, vita e in cui certi enunciati (tensione attorno a un centro, seguire una circonferenza, muovere un punto su una circonferenza, ecc.) accennano ormai nudi d'ogni retorica a fatti esistenziali.
Il supporto è di carta. Il formato denuncia la reminiscenza, come d'altronde la carta impegnata come spazio neutro, il supporto-spazio, e non come materia, il formato denuncia la reminiscenza della pagina di libro.
Emerge chiaramente la mia intuizione di un uso del linguaggio tautologico autodescriventesi, come tensione verso un'esistenzialità esterna, al di là dell'oggetto e del suo autore.



Ugo Carrega

Titolo: « Il segno (come traccia dalla mente) domina il segno (come traccia dalla mano) »
1972
133 x 133 cm

Grande pannello nero con una sponda che lo circonda a formare una bassa grande scatola aperta nera all'interno. I bordi e i lati esterni sono di legno naturale.
Su nero una grande macchia bianca ottenuta mediante precipitazione dall'alto del colore che è esploso nell'impatto sfrangiandosi tutto attorno. Una scritta bianca che pare uscire da questa grande macchia e sale verso l'angolo destro in alto. La scritta è disegnata in carattere Pica, di macchina per scrivere (Carrega, come me, sa scrivere solo con una macchina per scrivere. Non sa più usare la calligrafia). I caratteri hanno la grandezza determinata dallo spazio fra la grande macchia e l'angolo retto. La scritta sovrasta la macchia. La Grande Macchia, una sorta di peccato originale, sovrasta il nero, il colore del vuoto assoluto, del vuoto fisico.



Vincenzo Ferrari

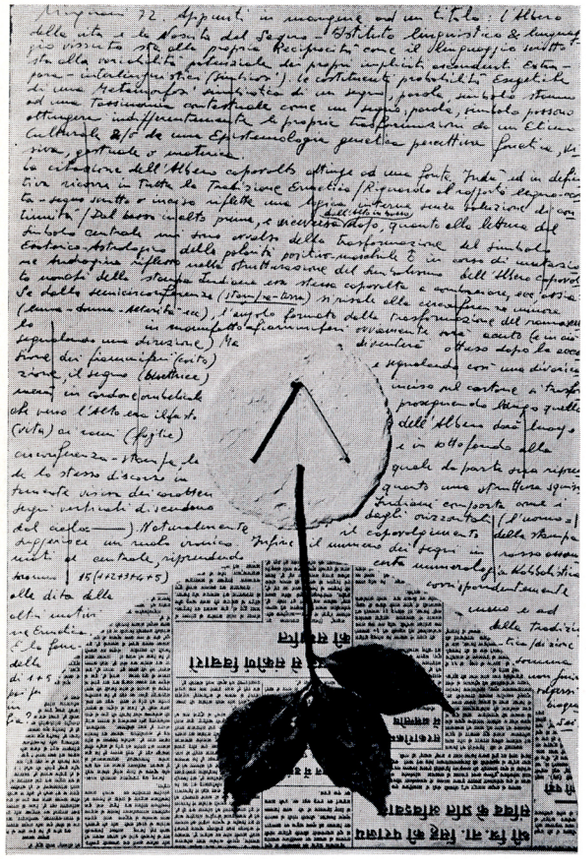
Senza titolo
1972
60 x 27 x 6 cm

Massello di legno naturale con scritte e una campitura sfrangiata di colore bianco.
Per leggere le scritte è necessario ruotare l'oggetto. Si legge con l'intervento della mano. Ogni scritta è su una delle facciate maggiori. Una scritta dice « la capacità di rendere insignificante ciò che... ». Sul lato sinistro in basso la campitura sfrangiata di colore bianco dalla quale la scritta emerge, esce. L'altra scritta dice: « costantemente emerge... ».
I punti in fondo indicano un continuare. Da una frase all'altra? È un cerchio?
1. (A) la capacità di rendere insignificante ciò che (B) costantemente emerge.
2. (B) costantemente emerge (A) la capacità di rendere insignificante ciò che

Tutto agisce all'interno del quadrato, dove gli angoli sono direttamente opposti, dove le forze sono in tensione e si risolvono nel Grande Sperma, nel grande guizzo, nel grande gesto della mano staccata dal corpo, legata in contatto diretto con la mente.
È uno sperma che cade dall'alto, dal di fuori dell'uomo, è lo sperma solare del Big Bang nel Grande Brodo, lo sperma che ha generato il primo Vivente.
Sono i termini assoluti in cui la tensione lirica si sprigiona; le parole irrompono con la fredda presenza del loro significato. Sono due spermi, uno della mano, solare, d'azione e l'altro austero, rettorico, ambiguo, com'è giusto che sia il portato della mente. Entrambi sono presenti, agiscono e si abissano nei meandri del vuoto, del reale assoluto, nel grande spazio emblema del vivere.

L'enunciato 2 non chiude il cerchio. Nell'enunciato 2 (BA), fra B e A viene a trovarsi la campitura bianca da cui A emerge.
L'enunciato uno si esaurisce in se stesso. Quasi a dirmi: « Come hai finito di leggere, mio caro, puoi renderti conto di un certo tipo di realtà. Adesso sbrigatela da solo. Ciò che emerge, ciò che appare, il superficiale, è la parte che apparentemente ti viene proposta per importante, per il significato del vivere, ma non è così.
Per esempio, io, oggetto che tu stai guardando, potevo apparirti come un oggetto estetico, importante, artistico; ma in realtà sono un oggetto significante ».
L'enunciato numero 2, la seconda combinazione delle due parti dell'enunciato, convalida il primo enunciato, ma si apre verso l'esterno, lasciando a me di indicare

cosa sottoporre al giudizio per la verifica del significante. La mia intuizione ha conferma! Per Ferrari è forte la volontà di modificare la realtà con uno strumento, l'arte, che non può farlo (se non nelle scadenze delle glaciazioni).



Rolando Mignani

Titolo: « L'albero della Vita e la Nascita del Segno »
1972
46 x 32 cm

Scrittura calligrafica in biro blu che riempie tutto il fondo, graffiti, linee in inchiostro rosso, collage di carta da giornale israeliano, tondo smangiato di cartone incollato, due fiammiferi bruciati (sul tondo), un ramoscello con la base sul tondo e le foglie verso il basso sul semitondo della carta di giornale, 3 foglie, immagine di albero a gambe all'aria.

La scrittura in biro blu riempie tutta la pagina. È un testo molto criptico (quasi incomprensibile) in cui Mignani svela la sua intenzione di spiegare il titolo del suo lavoro. I riferimenti sono continuamente posti alla cabbala, al misticismo orientale, a Jung, eccetera; paiono presi paro paro dai libri, pare una cultura, quella di Mignani, che abbia bisogno di sostentarsi coi libri, invece che con la vita. E questo testo, ciò di cui parla, mi trova refrattario.

Decido di ignorare questo testo nel suo contenuto, ma non dimentico la presenza fisica della calligrafia, quasi un sotto-fondo di presenza fisica di Mignani con la sua contorta personalità di uomo.

Sul testo emergono delle frecce tese al basso. Queste frecce sono formate da aste rosse (azione, andare, muovere, portarsi verso) e dalle punte graffite, senza colore, quasi impercettibili, quasi a indicare la difficoltà del punto verso cui dirigersi.

Le quattordici frecce così segnate danno la forza del verso il basso, con ostinata pervicacia, quasi un senso di autodistruzione. Il ramoscello-albero ha il fusto teso verso l'alto e con i due fiammiferi forma una nuova freccia più forte, più grossa, tesa all'alto. (Le frecce sono quindi 15 e questo numero pare avere un significato occulto che alla mia cultura sfugge). Il semitondo di fondo di carta da giornale forma con l'albero il segno della virilità, la virilità evirata (i due fiammiferi bruciati) formata dal contenuto costante del segno femminile. La maschilità evirata dell'espressione verbale fine a se stessa (indicata politicamente nel giornale israeliano), la religiosità vuota dell'intenzione gestuale soffocata nell'intorpidimento della espressione sessuale nella vita dell'uomo di oggi. Su questo segno campeggia il tondo di cartone simbolo dell'uomo, sole, ma in esso, fra i due fiammiferi, un segno inciso marca una vulva in cui ha radici l'albero della vita. Ogni simbolo contiene il suo opposto, secondo la teoria alchemica dell'androgino, e da essa si sviluppa la forza vitale, il segno che comunica il mistero.

Questi quattro poeti stanno assieme nella mia mente per una ragione intuita che ora ha una forma più compresa: essi hanno scavalcato la parola come unico segno del fare poesia, ma non hanno abbandonato il vero concetto del poiein, fare; stanno così reinventando la poesia.

Sono stanco, spossato, smembrato, come avessi fatto più volte all'amore. Il sole tiepido che entra adesso dalla finestra ha colori tenui di cui inonda le superfici della stanza.
Aspetto il vuoto della mente osservando questa pace di luce, staccato dal tormento dei rumori.

Mi osservano tre oggetti dal muro bianco e un quarto nell'angolo rettangolo del muro col pavimento.
Chissà cosa essi pensano di questo uomo straordinariamente grasso che per ore li ha contemplati.
Ho celebrato il rito pansensuale della mente presente in altre menti per l'estensione di oggetti significanti.
Aspetto il sonno. Aspetto il sogno. Aspetto il grande vuoto.
Tutto ha significato.

George Tudor

(Carrega, con un opportunismo che non gli conoscevo, mi consiglia di dare un tono unico al testo, di non sfarfallare (parola sua), di « migliorare qua e là l'italiano », perché il lettore italiano non è abituato a questi « sfarfallii » di tono, ecc. Che lui dia del cretino al lettore italiano, son affari che non mi concernono. Ma, visto che alludeva con me ad un diverso lettore, intende che il lettore inglese sia meglio; intende che io scriva per il lettore?
Lui, per un anno di vita nella città di Liverpool, mio ospite non pagante (non per rinfacciare né rivangare vecchie questioni) crede d'intendersi d'Albione? Ma io so cos'è il mio testo; va bene così com'è.
Vincenzo e Laura ne dicon bene. Mignani e Accame ignorano la vicenda, non storcono il naso ma si tengon discosti dalle mie parole, come se un po' impauriti, sconcertati (come d'altronde son rimasti sconcertati nel vedermi, nell'annusarmi nei miei quasi 200 chili).
Oggi, 20 Novembre 1972, a Milano, dalla finestra di casa di Laura e Vincenzo Ferrari, che mi ospitano, mentre Federico esce per andare all'asilo, vedo cadere qualche raro, e primo, fiocco di neve.
Ieri ero a Genova. La città è stanca, è morta. Oggi a Milano la neve mi tende la mano al nord.
Parto per Lohja, Finlandia. A trovare Juhani Takalo Eskola. La contenuta Finlandia, le sue isole gelate, i suoi laghi ghiacciati.
Il grande corpo ricoperto di morbide pellicce sulla pelle nuda. (La scimmia non è poi così nuda).

Fondo Carrega